Wenecja i śmierć
Konteksty symboliczne

Dariusz Czaja

Oto miasto snu, miasto z zaświata,
miasto zamurowane w wodach Lety,
czy w podziemiu piekielnym.[1]
G. d'Annunzio, *Notturno*

W europejskiej geografii mitycznej, Wenecja zajmuje miejsce wyjątkowe. To przestrzeń szczególnie wyróżniona, odznaczająca się charakterystyczną „nadwartością". Bodaj żadne z europejskich miast nie wywoływało i nie wywołuje tak silnych wzruszeń i różnorodnych emocji; żadne nie było obiektem tak często i chętnie manifestowanych uczuć fascynacji i podziwu.[2] Współtworzą one, trwale obecny w wyobraźni europejskiej mit Wenecji. Z wielu mitogennych miast Europy, jedynie Wenecja znalazła tak szeroki i powszechny niemal oddźwięk w poezji, prozie, literaturze podróżniczej. O ile zainteresowanie miastami takimi jak: Paryż (E. Sue, R.de la Bretonne, Balzak)[3], Petersburg (Puszkin, Dostojewski, Błok, Biełyj)[4], Dublin (Joyce), Wiedeń (Broch, Musil) — pozostawało raczej w obrębie własnej, lokalnej tradycji literackiej, o tyle obraz Wenecji znalazł swój wyraz w całej prawie literaturze europejskiej. Wśród tych, którzy o Wenecji pisali odnaleźć można przedstawicieli wielu nacji: Rosjanie — A. Błok, W. Iwanow, W. Rozanow, P. Muratow, O. Mandelsztam, M. Gumilow, J. Brodski; Francuzi — Montesqieu, F.R. de Chateaubriand, J. de Maistre, A. de Musset, T. Gautier, G. Sand, H. Taine, H. de Regnier, O. Milosz, M. Barres, M. Proust; Anglicy — Byron, Shelley, Browning, F.W. Rolfe (bardziej znany jako baron Corvo), J. Ruskin, H. James (pisarz amerykański naturalizowany w Anglii), E. Pound; Polacy — Norwid, Mickiewicz, J. Kremer, H. Feldmanowski, J. Iwaszkiewicz, A. Wat, J. Stryjkowski, G. Herling-Grudziński, W. Karpiński, J. Błoński; Niemcy — Goethe, A.von Platen, Nietzsche, Wagner, T. Mann, a z pisarzy niemieckojęzycznych — H.von Hofmannsthal, R.M. Rilke, G. Trakl. Podczas międzynarodowej konferencji poświęconej roli i znaczeniu Wenecji w literaturze współczesnej, wygłoszono komunikaty przekonujące o jej obecności również w literaturze belgijskiej (francuskojęzycznej), rumuńskiej, serbsko-chorwackiej, nowogreckiej, duńskiej i najsłabiej reprezentowanej literaturze... włoskiej (odnotujmy tu ważne nazwisko G. d'Annunzio).[5] Nawet ta wybiórcza i niekompletna lista, wyraźnie pokazuje, że fenomen Wenecji nie ogranicza się do jednego obszaru językowego czy kulturowego, do jednej tradycji literackiej. Przekonuje, że Wenecja jest zjawiskiem ponadnarodowym, ponadkulturowym.

Dla potocznej świadomości jest to miasto-wzorzec, miasto-paradygmat. Do Wenecji porównywane są inne miasta, które w wyobrażeniu zbiorowym wykazują pewne z nią podobieństwa. Określane są one nobilitującym mianem „Wenecji Północy". W swoich poszukiwaniach natrafiłem na kilka tego rodzaju miast: Petersburg, Sztokholm, Amsterdam, Brugia, a nawet — Bydgoszcz(!). Jedna z krakowskich ulic nosią nazwę Wenecja, a nad drzwiami pod numerem 1 widnieje mozaika z weneckim godłem — lwem: „Dawniej płynęła tam Rudawa i komuś z bywalców Wenecji skojarzyła się z tym miastem"[6]. Również i w tej spontanicznie powstającej toponomastyce „ludowej" zachował się pewien ślad fascynacji Wenecją. Wspominam o tym drugim, obok literackiego, nurcie „popularnym" by i w tym punkcie zaznaczyć powszechny, rzec by można, egalitarny wymiar mitologii Wenecji. Nie należy ona bowiem wyłącznie do kultury „elitarnej", jak mogłoby to wynikać z zaprezentowanej przed chwilą listy, ale przejawia się w równym stopniu i z równą siłą w wyobraźni potocznej. Tym wszakże różni się ona od tradycji literackiej, że najczęściej jej ślady pozostają nieuchwytne, nie zostają zarejestrowane. Nie znaczy to, że nie istnieją. Wystarczy wsłuchać się w różnojęzyczny tłum weneckich ulic, wystarczy posłuchać tych, którzy podobnie jak bohater jednego z licznych „weneckich" utworów, opowiadają „o rzeczach, które składają się na śmieszną i wzruszającą religię ludzi, którzy byli w Wenecji i zostali nią dotknięci: o kolorze wody, co nawet brudna zachowuje zielonkawą glazurę, szklistość i szlif agatu; o drobnych falkach nacierających na omaszałe stopnie schodów; o łupinach pomarańczy tańczących przy pasiastych, niebiesko-srebrnych palach do wiązania gondoli."[7] Dopiero uwzględnienie obydwu nurtów pozwoliłoby na rekonstrukcję pełnego obrazu mitu weneckiego. Wobec braku stosownych źródeł nasza interpretacja pozostać musi niepełna.

Czy jednak tego, co zwykliśmy uważać za „niskie", nie da się odnaleźć w kulturze „wysokiej"? Czy wzruszenia, które towarzyszą reakcjom „popularnym", obce są kulturze elit? Fernand Braudel, autor „rozumiejącego" eseju poświęconego Wenecji, jej znaczeniu w historii świata śródziemnomorskiego, otwiera swój tekst znamiennym wyznaniem: „Jako dzieci marzyliśmy wszyscy o szczęściu Robinsona Cruzoe, o statku osiadłym na mieliźnie przy wyspie. (...) Także Wenecja jest wyspą, innym światem dla dorosłych lub prawie dorosłych ludzi, dla dzieci, które dojrzały, lecz wciąż jeszcze marzą. Wyspą, która na pewno nie jest niedostępna, ale czy jest kiedykolwiek osiągalna? Wyobrażamy ją sobie zbyt dobrze przed jej poznaniem, aby dostrzec później jaka jest naprawdę. (...) Czar, złudzenie, pułapka, zniekształcone lustra, oto jaka jest, jaką chcemy by była. (...) Każdy z nas na swój sposób kocha Wenecję, odmienny od ludzi nam bliskich i pogrąża się w niej inaczej, odnajdując w niej to czego pragnie: radość życia, schyłek śmierci, wytchnienie, alibi, dziwność lub prostotę (...)."[8] W metakomentarzu do własnej fascynacji tym miastem, francuski historyk zwraca uwagę na fakt, że doświadczać Wenecji, marzyć i pisać o niej, to sięgać do pamięci dzieciństwa, do kreatywnej mocy wyobraźni, do czegoś pierwotniejszego niż wykształcenie czy przynależność do warstwy społecznej. Braudel, z ogromną intuicją antropologiczną zauważa, że na poziomie wyobraźni, marzeń, tęsknot, tradycyjne szkolarskie podziały nie mają większego sensu, że w tym przypadku mamy do czynienia z jedną, niepodzielną kulturą. Przywołajmy jeszcze wypowiedź Borysa Pasternaka, który podobnie jak Braudel, umieszcza Wenecję w dziecięco-baśniowym kontekście: „Istnieją słowa: chałwa i Chaldeja, magowie i magnezja, Indie i indygo. Do nich trzeba zaliczyć koloryt nocnej Wenecji i jej wodnych odzwierciedleń."[9] W jednym z najbardziej wnikliwych, a jednocześnie intymnych tekstów poświęconych Wenecji, pisanym przez (urodzonego w Petersburgu) przedstawiciela kultury „wysokiej", znajdujemy taki oto fragment: „Jakiś czas potem inny przyjaciel (...) przyniósł mi pewnego dnia sfatygowany egzemplarz pisma 'Life', który zawierał oszałamiające zdjęcie bazyliki Św. Marka pod śniegiem. Jeszcze

później dziewczyna, do której się wówczas zalecałem, podarowała mi na urodziny harmonijkę sepiowych pocztówek, przywiezionych przez jej babkę z przedrewolucyjnej podróży poślubnej do Wenecji, i ślęczałem nad każdym obrazkiem ze szkłem powiększającym w ręku. Potem z kolei moja matka wydobyła Bóg wie skąd kwadracik taniego gobelinu, szmatkę właściwie, na której widniała podobizna Palazzo Ducale; tkanina została użyta do obicia zagłówka mojej tureckiej sofy, tak więc miałem pod potylicą skondensowaną historię republiki. A dorzućmy jeszcze do tego maleńką miedzianą gondolę, którą ojciec przywiózł z podróży służbowej po Chinach i którą rodzice trzymali na toalecie, jako pojemnik na oderwane guziki, igły, znaczki pocztowe oraz (...) tabletki i ampułki."[10] Z interesującego nas punktu widzenia, ciekawe jest to, że Brodski wspominając swoje pierwsze kontakty z Wenecją, czy raczej z jej obrazem, ideą, wyobrażeniem, obok przywołanej wcześniej powieści de Regniera, nie zapomina wymienić przedmiotów niewątpliwie „niskiego" pochodzenia, produktów masowej kultury. Wskazuje tym samym na ich ważny, mitotwórczy charakter. Kicz i tandeta zostały zapamiętane i usprawiedliwione, jako że zajęły miejsce w prywatnej mitologii.

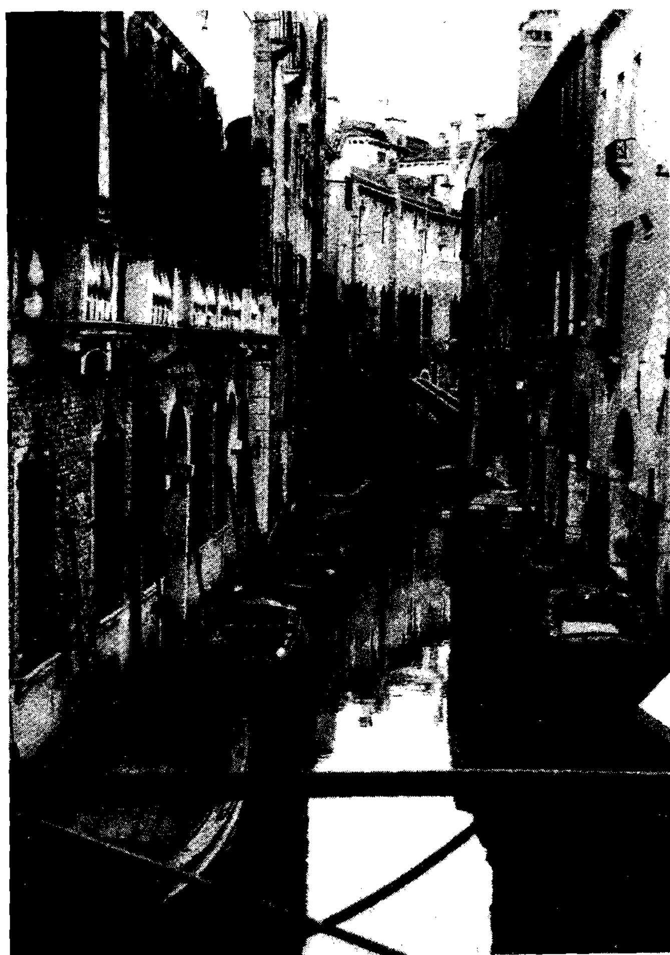
Przywołane wypowiedzi dowodzą nieusuwalnej obecności w nurcie „elitarnym" elementów, które kojarzymy zwykle z kulturą „popularną". Wymownie świadczą o ich wzajemnym przenikaniu. Może więc brak, obok poniżej cytowanych tekstów „literackich", świadectw kultury „popularnej", nie zostanie uznany za metodologiczne uchybienie: doświadczenie tej ostatniej stanowi — co starałem się pokazać — nieodłączną część tekstów wysokiego obiegu.

Mit Wenecji rozwija się wokół kilku wyraźnie uchwytnych, znaczących motywów i tematów. Jednym z najczęstszych i najbardziej spektakularnie przejawiających się w różnego rodzaju świadectwach jest temat śmierci.[11] Znamienna jest jego trwałość i uporczywe powracanie w wyobraźni europejskiej. Co najmniej od końca XVIII wieku, motyw ten przejawia się z dużą siłą pod wieloma obrazowymi postaciami, występuje w różnych symbolicznych układach. Wydane w roku 1911 opowiadanie Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji*, utrwaliło i wzmocniło obecny już wcześniej wizerunek Wenecji jako miasta śmierci. Obraz miasta nakreślony przez Mana jest niezwykle sugestywny i zapadający w pamięć. Symptomatyczne, że obecnie osoby pytane o jakieś skojarzenie z Wenecją, w większości wymieniają opowiadanie Manna (możliwe, że jakąś rolę w utrwaleniu tego skojarzenia, odegrała ekranizacja noweli Manna zrobiona przez L. Viscontiego — 1971). Wygląda więc na to, że w świadomości zbiorowej Wenecja nie tylko była, ale jest i pewnie długo jeszcze pozostanie miastem kojarzonym ze śmiercią. Oto kreatywna moc literatury (i filmu?) uchwycona in flagranti! Tomasza Manna można więc uznać za patrona rozważań dotyczących związku symbolicznego Wenecji i śmierci a samo opowiadanie za jego modelową realizację. Zanim jednak przypomnę kilka fragmentów ze *Śmierci w Wenecji* zobaczmy wcześniej jakie rysują się wstępnie możliwości jego interpretacji.

Można zatem umieścić opowiadanie Manna pośród innych, bliskich mu czasowo „weneckich" tekstów (Hofmannsthal, Trakl, Barres) i wpisując w horyzont mentalny epoki, rozważać je na tle powszechnego podówczas odczucia kryzysu kultury, świadomości zmierzchu i rozkładu cywilizacji, nastrojów dekadenckich. Można również — zadanie niezwykle frapujące — dostrzec w *Śmierci w Wenecji* temat z ogromną intensywnością pojawiający się w kulturze niemieckiej. W tym przypadku utwór Manna będzie kontynuacją doświadczenia weneckiego zawartego w tekstach Platena, Nietzschego, Wagnera. Idąc tym tropem można by, przykładowo, pokazać że admiracja żywiona dla Wenecji jest częścią szerszego nurtu wewnątrz kultury niemieckiej — romantycznej egzaltacji Południem dopełniającym duchowe treści germańskiej Północy (Winckelmann, Goethe, Hölderlin, Hegel, Nietzsche): „Wenecja będzie wyjątkowym miastem włoskim przemawiającym do niemieckiej wrażliwości"[12]; można by również wskazać, że subtelne związki łączące doświadczenie piękna i doświadczenie śmierci, wnikliwie rozważane przez Manna, podejmował już wcześniej w swoich tekstach autor *Sonetów weneckich* August von Platen („Kto spojrzał raz na piękno swoimi oczyma, w tajemniczy sposób jest już wydany na śmierć"[13]) i śledzić obecność tego wątku w literaturze niemieckiej; można by wreszcie wydobyć znaczenie jakie miała Wenecja dla niemieckiej autoidentyfikacji.

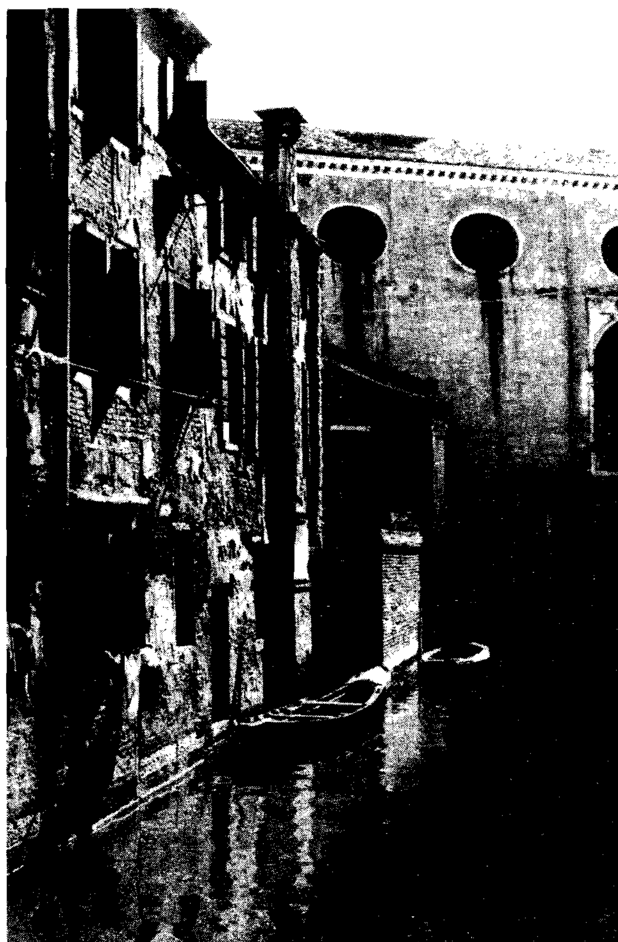
Dostrzegając możliwości interpretacyjne, które otwierają te dwa podejścia, nie lekceważąc ich, chciałbym umieścić *Śmierć w Wenecji* w jeszcze szerszej — nie tylko historycznej i nie tylko narodowej, lokalnej — perspektywie. Mam na myśli perspektywę symboliczną. Wykorzystując hermeneutyczny typ lektury tekstów symbolicznych, chcę pokazać jak temat śmierci znajduje zakorzenienie w głębokich pokładach wyobraźni zbiorowej, w archaicznych strukturach postrzegania i przeżywania świata; odsłonić, obok wspomnianej już tradycji lokalnej, wymiar uniwersalny mitu Wenecji. W tym celu konieczne stanie się umieszczenie opowiadania Manna na tle szerszego kompleksu tekstów, co pozwoli na głębsze i pełniejsze odczytywanie znaczeń, ukaże też spoistość symboliki związanej z Wenecją.

Rozpocznijmy jednak od doświadczenia Wenecji, tak jak przedstawia się ono w utworze Manna. Istotne są dla nas te miejsca, w których występują nawiązania, aluzje do tematu śmierci. Spotykamy je już w początkowych partiach opowiadania. Przed wyjazdem do Wenecji, jeszcze w Monachium, zauważa Aschenbach koło cmentarnego muru obcego („widocznie nie był tubylcem") wędrowca: „postawa jego miała w sobie coś władczo dalekowidzącego, śmiałego lub nawet dzikiego; bo, czy to dlatego, że oślepiony blaskiem wykrzywiał się do niskiego słońca, czy też zachodziło tu stałe zniekształcenie fizjonomii, wargi jego zdawały się zbyt krótkie, nie osłaniały zębów, które, obnażone aż do dziąseł, sterczały białe i długie."[14] Ten demoniczny wizerunek obcego pogłębia się jeszcze przy kolejnej „zapowiedzi" śmierci, jaka spotyka Aschenbacha na statku wiozącym go do Wenecji: „Towarzystwo pierwszego pokładu stanowiła grupa młodych ludzi, zdaje się niższych urzędników handlowych z Poli, którzy w podnieconych humorach wybierali się na wycieczkę do Włoch. (...) Jeden z nich, w jasnożółtym, wedle ostatniej mody skrojonym letnim ubraniu (...) górował nad wszystkimi skrzeczącym głosem i humorem. Ale gdy Aschenbach przypatrzył mu się dokładniej, przekonał się niemal z przerażeniem, że był to młodzieniec fałszywy. Był stary, nie ulegało wątpliwości. Zmarszczki otaczały jego oczy i usta. Matowy karmin policzków był szminką, brunatne włosy pod barwną wstążką otoczonym kapeluszem były peruką; jego szyja zwiędła i żylasta, podkręcony wąsik i muszka pod dolną wargą ufarbowane; jego żółte i kompletne uzębienie, które pokazywał w uśmiechu, było tanią namiastką, a ręce z sygnetami na obu wskazujących palcach rękami starca."[15] Interesujące, że te i jeszcze kilka innych szczegółów i epizodów opisanych w opowiadaniu, to wydarzenia autentyczne, które przydarzyły się samemu Mannowi przed i w czasie jego podróży do Wenecji.[16] W opowiadaniu pełnią one rolę ram konstrukcyjnych rozwijającej się fabuły. I wreszcie sam moment wejścia do gondoli, która ma przewieźć Aschenbacha na Lido: „Któż nie musiał pokonywać przelotnego dreszczu, tajemnego strachu i niepokoju, gdy po długiej niebytności miał wsiąść do weneckiej gondoli? Osobliwa ta łódź, zachowana w niezmienionym kształcie z zamierzchłych czasów i niesamowicie czarna, jak bywają tylko trumny — przypomina nieme i zbrodnicze przygody wśród pluskającej nocy, przypomina bardziej jeszcze samą śmierć, mary, posępny obrzęd i ostatnią milczącą podróż. I czy kto zauważył, że siedzenie w takiej barce, ten trumienno-czarny, czarno wyściełany fotel, jest najmiększym, najrozkoszniej-



szym, najbardziej usypiającym siedzeniem na świecie."[17] Pojawia się tu, najczęściej wymieniany wenecki rekwizyt — gondola, której opisy przyjdzie przedstawić nieco później. Nie mniej tajemniczy niż gondola jest przewoźnik-gondolier wiozący Aschenbacha. Oto krótka jego charakterystyka, przypominająca przytoczone przed momentem portrety: „Był to mężczyzna o niemiłej, ba, brutalnej fizjonomii, w marynarskim granatowym ubraniu, przepasanym żółtą szarfą i w bezkształtnym słomkowym, na bakier włożonym kapeluszu, którego plecionka zaczęła się strzępić. Rysy twarzy, kręty wąs pod krótkim, zadartym nosem nie świadczyły o jego włoskim pochodzeniu. Choć był raczej szczupłej budowy ciała, tak że można było go uważać za niezbyt zdatnego do zawodu, władał bardzo energicznie wiosłem, nalegając na nie całym ciałem za każdym uderzeniem. Kilka razy podniósł z wysiłku wargi odsłaniając białe zęby."[18]Trzy razy „obcy", trzy razy zęby, trzy razy upiór — tak można by skomentować w aforystycznym skrócie charakterystyki wspomnianych postaci, które są jedynie antycypacjami śmierci objawiającej swoją moc, jak zobaczymy, na wiele sposobów.

Stwierdzenie: Wenecja — miasto śmierci, jest ogólne i niewiele mówiące. Zobaczmy zatem w jaki sposób dokonuje się w wyobraźni semiotyzacja przestrzeni weneckiej, jak poszczególne jej elementy zostają naznaczone symboliką tanatyczną. Powróćmy na moment jeszcze do opowiadania Manna, do tego fragmentu, kiedy Aschenbach, nie bez „tajemnego strachu i niepokoju" wsiadał do weneckiej gondoli. Postać gondoliera otrzymuje w opowiadaniu wyraźne rysy Charona; gondola, przez skojarzenie z marami, śmiercią, posępnym obrzędem przypomina statek śmierci. Podkreślone zostaje to jeszcze uwagą, że przejazd gondolą jest podróżą ostatnią. Pisze Gaston Bachelard: „W szczególności funkcja zwykłego przewoźnika, jeśli tylko występuje w dziele literackim, zawsze prawie wiąże się z symboliką Charonową. Choćby przewoźnik przewoził jedynie przez zwykłą rzekę — ma w sobie coś zaświatowego."[19] Śledząc w kontekście bogatej i wieloznacznej symboliki wody realizacje motywów statku, okrętu, przewoźnika w wyobraźni poetyckiej, zestawia je Bachelard z bretońską tradycją folklorystyczną znającą statek śmierci, okręty widmowe i piekielne, z wierzeniami z Szampanii przechowującymi obraz postaci przewoźnika dusz, z chińskim świętem zmarłych, gdzie ważną rolę odgrywa barka przewożąca zmarłe dusze. Pozwala mu to na wydobycie archetypicznego sensu tych obrazów. W zestawieniu przewoźnika wiozącego dusze na „tamten świat" z łodzią i wodą, dostrzega pra-mit, najprostszą strukturę obrazową i dlatego narzucającą się z dużą siłą wyobraźni, pozostającą w niej przez czas mieszczący się w kategoriach (bardzo) „długiego trwania". Pointa wywodu Bachelarda zawarta jest już w pierwszym akapicie rozdziału dotyczącego m.in. związku symbolicznego postaci Charona z wodą: „Dopiero sprowadziwszy na ich pierwotny poziom wszystkie podświadome wartości, jakie obraz podróży kojarzy z pogrzebem — możemy lepiej zrozumieć znaczenie rzeki płynącej w królestwie zmarłych oraz wszystkie legendarne 'zstąpienia do piekieł'. W myśl zracjonalizowanych już obyczajów można powierzać zwłoki ziemi albo płomieniom, podświadomość nosząca na sobie znak wody będzie jednak nadal — niezależnie od grobu i stosu — roić o odejściu szlakiem fal. Schodziwszy ziemię, przeszedłszy przez ogień, dusza powędruje na brzeg wody. Wyobraźnia głębinna, wyobraźnia materialna domaga się, aby woda miała swój udział w śmierci: potrzebuje wody, dzięki której śmierć zachowałaby charakter podróży. Rozumiemy teraz, iż dla takich nie kończących się rojeń wszelkie dusze — niezależnie od rodzaju pogrzebu — muszą wstąpić do barki Charona."[20]



Dopiero dzięki takim symbolicznym odniesieniom, obraz Aschenbacha wsiadającego do gondoli i wiezionego przez dziwnego gondoliera na Lido, staje się bogatszy w znaczenia. Można by jednak postawić zarzut wobec takiej interpretacji, ze względu na znane, znakomite wyczucie przez Manna istoty mitycznego myślenia, i widzieć w powyższej scenie świadome nawiązanie do mitologicznego wzorca. Porównanie z innymi materiałami pozwoli zrozumieć, że skojarzenia wyobraźni pisarskiej Manna, jeśli nawet są świadomą kreacją, nie są wyjątkowe i że znajdują liczne odpowiedniki. Oto kilka opisów, porównań, obrazów poetyckich, odnoszących się do rekwizytu typowo weneckiego — gondoli.

Wagner tak wspomina ją w swojej autobiografii: „Pogoda nagle się popsuła, wygląd samej gondoli nieźle mnie przestraszył, gdyż jakkolwiek wiele słyszałem o tych swoistych, na czarno pomalowanych pojazdach, to zaskoczył mnie niemile ich widok w rzeczywistości: kiedy miałem wstąpić pod zasłonięty czarnym suknem dach, od razu ogarnęło mnie wrażenie dawnej obawy przed cholerą, zdawało mi się, że muszę wziąć udział w kondukcie pogrzebowym w czasie dżumy."[21] Zaskakujące jest, w kontekście opowiadania Manna, to skojarzenie gondoli z łodzią zadżumionych, z zarazą. Również zestawienie gondoli z pogrzebem nie jest czymś wyjątkowym, zważywszy na kolejne świadectwa. Słynny wiersz Błoka rozpoczyna strofa:

Cisza i chłodny wiatr z laguny,
Gondole jak trumienne dna.[22]

U Iwaszkiewicza znajdujemy podobny obraz:

W podwodziu błyszczy martwy kamień,
I ryby chłoną pomarańcze.
A przywiązane do obramień
Czarne trumnice klaszcząc tańczą...[23]

W innym wierszu podkreśla się czarną, „śmiertelną" barwę gondoli:

A dziś w zamarłych wód laguny
Wypływa pusta, czarna łódź[24]

I jeszcze jedno porównanie: „Canale Grande połyskuje jak wielkomiejski asfalt. Gęsto jest od barek i iluminowanych łodzi. Cicho sunie stado gondol — stado czarnych łabędzi."[25] Gdzie indziej mowa jest o gondolach jako „łódkach żałobnych", „domkach żałobnych".[26] Nieco bardziej wyrafinowany poetycko obraz gondoli, acz bliski przytoczonym fragmentom spotykamy u Rilkego:

Przepływają, podobne do
czarnych myśli,
idąc na spotkanie wieczoru.[27]

Czerń, trumna, pogrzeb, żałoba, zaraza, to wszystko elementy wchodzące w pole semantyczne śmierci. Mary McCarthy, w wielu tekstach poświęconych Wenecji, dostrzega zjawisko konwencjonalizacji szeregu obrazów i porównań.[28] Do jednych z bardziej zbanalizowanych zalicza te, które związane są z opisami gondoli. Czy jednak spod tych zużytych porównań, konwencjonalnych metafor, sztanc skojarzeniowych nie przeziera niejasno podkład symboliczny? Czy w tych stereotypach obrazowych nie pobrzmiewa obraz statku śmierci, który płynie przez wody Styksu, obraz, którego obecność śledził Bachelard w wyobraźni poetyckiej? Czy w elementach budujących stereo-typ nie odżywają treści arche-typu? Pozostawanie tylko przy powierzchniowej, zewnętrznej warstwie wyobrażeń, prowadzi do ich zubożenia. Wydaje się, że dopiero „głębinowa", symboliczna interpretacja umożliwia przebicie się przez poziom estetyczny do warunkującego go doświadczenia egzystencjalnego; pozwala na dotarcie do istotnych sensów weneckiego mitu. Ten trop interpretacyjny będziemy dalej kontynuować.

W charakterystykach miasta, opisach jego budowli, wody w kanałach, metaforyka jest uderzająco podobna do obrazowania występującego w przytoczonych już fragmentach. Na początek całościowy wizerunek Wenecji, gdzie rozwijany jest dalej wątek tanatyczny:

W tym mieście czarno-zielonkawym,
Pełnym różowych kościotrupów,
Dzwony wzlatują hymnem łzawym,
Jak ptaki nad stosami trupów.
Nikt nie wszedł dziś na plac marmuru,
Pałace, kolumnady, domy
I pośród głębin czarnych chóru
Ta sama błąka się Salome.
I w bizantyjskich współspiętrzeniach
Sieci złotego śni przędziwa,
W chichocie różów, w dzwonów pieniach
Kościstą ręką śmierci kiwa.[29]

I podobny obraz: „Miłość i śmierć. Gdzież to się lepiej rozumie, niż w tym umarłym mieście podobnym do kupy wykopanych piszczeli?"[30] Poszczególne elementy miasta zyskują waloryzację tanatyczną:

„Cała marmurowa defilada pałaców to fasada olbrzymiego grobowca — martwego miasta."[31]

„Przechodzimy przez mosty. Lampki świecą, jak błędne ogniki cmentarne."[32]

„Środkiem laguny długi szereg latarń ostrzegawczych na białych palach — to śmiertelne gromnice u wezgłowia."[33]

„Olbrzymie schody marmurowe były zmurszałe i ciemne. Pachniało mchem i spadające krople wilgoci kapały dźwięcznie. Czarna Wenecja, martwa i cicha leżała za kamiennymi ścianami."[34]

W wierszu W. Iwanowa, wenecka laguna zostaje przyrównana do bladego kiru.[35] I jeszcze zapis z *Podróży po Włoszech* Hipolita Taine'a, w którym pojawiają się wszystkie wspomniane już akcesoria grobowo-cmentarne: „Dwa czy trzy razy księżyc się wyłonił, i jego długie pasmo drgające było podobne do pasma lampy pogrzebowej, zapalonej pomiędzy draperyjami zawieszonemi przed obiciem czarnym jakiegoś niesłychanego katafalku. Na widnokręgu, jak processyja pochodni i grobów zatrzymanych na odległości bezgranicznej, ukazuje się Wenecja ze swoimi blaskami i gmachami; tu i ówdzie widać ściśniętą grupę świateł, niby wiązkę gromnic w rogu trumny."[36]

Elementem, jeszcze bardziej niż kamień podatnym na symbolizację, jest w Wenecji woda, co można było zauważyć już w kilku cytowanych fragmentach. „Woda, wszędzie woda: to jest materia, tworzywo tego miasta" — notuje Braudel.[37] Spróbujmy odczytać wartości symboliczne wody płynącej w weneckich kanałach. Również w przypadku wody, symbolika, na różnych zresztą poziomach, związana jest z tematem śmierci. Wspomnieliśmy już, przywołując na wstępie opowiadanie Manna, o podróży gondolą, która to scena niejasno, aluzyjnie odwołuje do obrazu podróży żałobnej, przejścia na „drugą stronę" przez wodę Styksu. W wierszu Wata to porównanie rozwijane jest z całą oczywistością:

Niknie głos dzień dogorywa
złoto płynie w czarnej toni
pył z motyla pawie łzy
kapią z marmurowej rdzy.
Niknie cień głos dogorywa
milkną senne barytony
pluska wiosło w trupiej bryi.
Czarne wody czarny Styks.
Jadę jadę na zagładę
upojony duchem złym.[38]

W wierszu Iwaszkiewicza mówi się wprost o „zmarłych wodach laguny".[39] W innej relacji czytamy: „Woda nadaje całej Wenecji lekkiego kolorytu zmory."[40] Bezpośrednie odwołanie do świata podziemi w charakterystyce wód weneckich, znajdujemy w opisie Muratowa: „Dla nas, ludzi Północy, którzy wstępują na ziemię włoską przez złote wrota Wenecji, wody laguny są w istocie wodami Lety. Gdy stoimy przed starymi obrazami zdobiącymi kościoły weneckie, gdy płyniemy gondolą lub gdy błądzimy po milczących uliczkach czy nawet wśród przypływów i odpływów gwarnej fali ludzkiej na placu Św. Marka, wszędzie tam pijemy łagodne, słodkie wino zapomnienia."[41] W topografii wód Hadesu, Lete (rzeka lub źródło[42]) występuje obok Styksu, Acheronu, Kokytosu i Periflegetonu. Wypicie wody letejskiej przynosiło duszom zapomnienie i oczyszczenie. Inne opisy powtarzają te symboliczne skojarzenia wody ze śmiercią, tyle że na innym poziomie, gdzie związek ten nie jest tak oczywisty. Zauważmy, że w wielu relacjach mowa jest o wodzie odbijającej, odzwierciedlającej obrazy. Woda zostaje porównana do lustra, zwierciadła. Braudel, jak pamiętamy, dostrzegał w wodach weneckich „zniekształcone lustra". I raz jeszcze Muratow: „A woda! Woda dziwnie przykuwa do siebie i pochłania wszystkie myśli, podobnie jak tu pochłania wszystkie dźwięki, toteż najgłębsza cisza spływa nam na serce. Na jakimś mostku przerzuconym nad wąskim kanałem (...) można oddać się marzeniom, zasłuchać się, na długo odejść spojrzeniem w zieloną głąb z lekka kołyszących się zwierciadlanych obrazów."[43] I opis Kremera, który nie pozostawia żadnych wątpliwości, co do równoważności symbolicznej wody i zwierciadła: „Nijak niepodobna wyrazić barwy wody w noc podobną (...). Pomału oczy się przyzwyczajają i czują nigdy nie gasnące światło, które wciąż wytryskuje z niej. Jak lustro w pokoju ukrytym i zamkniętym, jak jedno z tych zwierciadeł magicznych w głębiach nieznanych, o których mówią legiendy, lśni się ciemno, tajemniczo, ale zawsze się lśni."[44]

W archaicznych i ludowych strukturach myślenia, których wyrazem są wierzenia i mity, zwierciadło często kojarzone jest z zaświatami, śmiercią, diabłem. Przypomnijmy kilka przykładów obrazujących trwałość tego symbolicznego splotu. Szeroko rozpowszechnione jest wierzenie, że w lustrze dostrzec można śmierć lub diabła.[45] Popularne są liczne baśnie (*Gesta Romanorum*, *Baśnie z tysiąca i jednej nocy*), w których mowa jest o pojawianiu się w lustrze zmarłych.[46] Znany jest ze słowiańskiej tradycji ludowej zwyczaj zasłaniania luster w domu, gdzie miał miejsce zgon. W symbolice szamańskiej zwierciadło jest znakiem zaświatów lub służy jako instrument umożliwiający dostanie się w tamte strony.[47] Ów związek lustra ze śmiercią zachował się również we współczesnej wyobraźni poetyckiej. W wierszu F.G. Lorki czytamy: „Za każdym lustrem jest zmarła gwiazda."[48]

Nie mniej istotne jest w tych „lustrzanych" fragmentach doświadczenie czasu. Czas przenikający obrazy zrównujące wodę ze zwierciadłem ma charakter zstępujący: kieruje się w przeszłość. Może prowadzić do pogrążenia się w zapomnienie, w wody Lety. Może też, jak w kolejnym „weneckim" utworze Iwaszkiewicza, odnosić w inny sposób do świata podziemi. Woda nazwana jest tam „szarą otchłanią czasu"[49]. Widzimy zatem, że segmentarnemu odczuwaniu przestrzeni miasta towarzyszy identyczne pojmowanie czasu. Wenecja mieści się nie tylko w „innej", tanatycznie waloryzowanej przestrzeni, ale także czas podlega przyporządkowaniu polu znaczeniowemu śmierci. Takie zakłócenie struktury czasoprzestrzeni charakterystyczne jest dla myśli archaicznej. Obraz Wenecji wyłaniający się z przedstawionych dotychczas fragmentów, uderzająco przypomina zaświaty, podziemia, krainę śmierci z wierzeń i mitologii. Spróbujmy na kolejnych przykładach dowieść tego podobieństwa.

Obok występujących już elementów ciemności, zapomnienia, przeszłości, bezczasu, charakterystycznych dla archaicznych wyobrażeń zaświatów, z dużą częstotliwością powtarza się w zebranych materiałach obraz Wenecji jako przestrzeni ciszy. W kilku cytowanych fragmentach (Błok, Muratow) motyw ten kilkakrotnie się pojawiał. Teraz kilka passusów mówiących o tym wprost:

„Co istniało od początku? Ogromna cisza laguny. W kamieniach tego miasta bez ulic zawarta jest cisza."[50]

„Przeraża ta cisza bezludnego martwego miasta."[51]

„Łódź się zbliża; na lewo w ciszy nadzwyczajnej, zagłębia się kanał Orfano, nieruchomy i pustynny; ten spokój wody czarnej i lśniącej przejmuje wszystkie nerwy rozkoszą i zgrozą. Umysł zatapia się mimowolnie w tych głębinach zimnych. Co za dziwne życie tej wody niemej i nocnej."[52]

„Światła sączyły się z kilku okiennic, sondując głębię tego czarnego strumienia odbitymi promieniami; jednak nad wszystkim zalegała głęboka cisza."[53]

I najdobitniejszy, metafizyczny obraz ciszy weneckiej widziany oczami Sartre'a, w którym rozpoznać można również średniowieczne ikonograficzne wyobrażenie śmierci: „Na nadbrzeżu blask zgasł, zanurzając budowle z powrotem w ich ogólność. Nad ową bezsiną paplaniną wznosi się różowością cegieł milczenie. Daleka trąbka odzywa się i milknie. Oto obrazek dla turystów: Wieczność osaczona przez Dzianie się lub świat rozumny unoszący się nad materią. Coś jeszcze widzę: c i s z a l o d o w a t ą s w ą k o s ą (podkr. D.C.) ścięła wszelki hałas. W Wenecji ciszę się widzi, jest ona milczącym wezwaniem Drugiego Brzegu."[54]

Cisza obok ciemności to istotny element składający się na archaiczne i folklorystyczne wizje zaświatów.[55] By nie mnożyć cytatów ponad potrzebę, przywołajmy jako materiał porównawczy jeden tylko przykład, Psalm 88, gdzie w obrazie zaświatów współistnieją wspomniane motywy ciszy i zapomnienia: „Czyż opowiadane będzie w mogile miłosierdzie Twoje i wierność Twoja w miejscu zagłady? Czyż znane będą w ciemnościach cuda Twoje i sprawiedliwość Twoja w krainie zapomnienia."[56]

Zauważmy przy okazji jeszcze jedną istotną zbieżność. M. Sznajderman opisując mityczny wizerunek zarazy, śledząc jego obecność w wielu tradycjach mitologicznych, religijnych i folklorystycznych, dowodzi pokrewieństwa struktury symbolicznej obrazu zaświatów i wizerunku zarazy.[57] Te same elementy (ciemność, milczenie, zapomnienie) akcentowane są w opisach zaświatów, jak i w relacjach z miejsc dotkniętych „morowym powietrzem". To celne rozpoznanie pozwala zrozumieć nieco głębsze znaczenie skojarzeń Wagnera, kiedy porównywał czarną wenecką gondolę do łodzi zadżumionych, a podróż nią podsuwała mu obraz pogrzebu w czasie dżumy. Dostarcza również, nie ujawnianych dotąd, podtekstów symbolicznych dla opowiadania Manna. Przypomnijmy: Aschenbach, podczas swojego pobytu w Wenecji dowiaduje się o rozwijającej się w mieście epidemii cholery. Ta informacja dziwnie przystaje do poczynionych przezeń wcześniej obserwacji na temat „miasta śmierci". Wiemy już dlaczego: obraz zarazy i wizerunek Wenecji są symbolicznie ekwiwalentne. To podobieństwo sprawia, że panująca w Wenecji cholera nie tylko nie jest czymś obcym, nie na miejscu, ale przeciwnie: mocą symbolicznych odpowiedniości wręcz pojawić się powinna!

Zwróćmy jeszcze uwagę na kilka szczegółów w opisach Wenecji. Często pojawiają się w nich takie określenia jak duszność, ciasnota, wilgotność, zamknięcie, które znów odwołują do archaicznej wizji krainy śmierci, opisywanej przy pomocy tych właśnie elementów: „Wstrętnie parno było na ulicach; powietrze było tak gęste, że zapachy płynące z mieszkań, sklepów, jadłodajni, wyziewy oliwy, chmury perfum i tym podobne tworzyły nieruchome, nie rozpraszające się warstwy. Dym z papierosa wisiał w jednym miejscu, ustępując powoli. Ruch tłumu w ciasnocie przeszkadzał tylko przechadzającemu się, zamiast go bawić."[58] Z licznych uwag na temat ciasnych uliczek, jeden tylko przykład: „żywy człowiek czuje się jak wyspa: ściśnięty, obezwładniony. Pieszo nie można przejść z jednej strony na drugą. Tu się przybija od brzegu do brzegu. (...) Można zachorować na agorafobię."[59] I jeszcze fantasmagoryczny, przerażający, klaustrofobiczny, „piranezyjski" z ducha obraz z opisu Gautiera: „Barka płynęła najpierw bardzo szerokim kanałem, u brzegu którego rysowały się niewyraźnie ciemne budowle... Potem skręciła w zawiłe i wąskie uliczki wodne, które może wydawały się nam takie, bo nie znaliśmy drogi. Burza, która dobiegała już końca, oświetlała jeszcze niebo bladym blaskiem, odsłaniając nam głębokie perspektywy, osobliwe koronki nieznanych pałaców... Schody nurzały stopnie w kanale, zdając się wznosić w mroku ku tajemniczym wieżom Babel... Wszystko czego w ciemnościach dotknęła zagubiona smuga światła, nabierało wyglądu tajemniczego, fantastycznego, przerażającego, pozbawionego proporcji... Zdawało nam się, że wędrujemy w powieści Mathurina, Lewisa albo Anny Radcliffe, ilustrowanej przez Goyę, Piranesiego i Rembrandta."[60]

Jako materiał porównawczy, posłuży nam opis piekła sporządzony przez św. Teresę z Avila: „Wejście przedstawiało się na kształt długiej i wąskiej uliczki, albo raczej na kształt bardzo nisko sklepionego, ciemnego, ciasnego lochu. (...) Nie można usiąść ani się położyć w tym ciasnym zagłębieniu ściany, do którego byłam wtłoczona, same te ściany straszliwe na wejrzenie, ciężarem swoim przygniatają i dławią; nie ma tam światła, dokoła ciemność nieprzenikniona."[61] Ten opis jest schrystianizowaną wersją przedchrześcijańskich, starożytnych wyobrażeń zaświatów, w których, obok elementów wymienionych przez św. Teresę, pojawiają się — zwłaszcza nas interesujące — takie ich cechy jak duszność i wodnistość.[62] Przytoczone charakterystyki Wenecji znakomicie mieszczą się w tych wyobrażeniach.

Widzieliśmy już, że czerń, ciemność to kolorystyka istotna w opisach Wenecji. Stąd nie trudno zrozumieć, że noc — esencja czerni, jest porą szczególnie wysoko wartościowaną i często się o niej wspomina. Olbrzymia ilość relacji zdaje sprawę z tego nierozerwalnego, w odczuciach opisujących, związku Wenecji i nocy. „Noc w Wenecji! Nie ta zwyczajna, niedzielna, maksymirska noc ze starymi, podniszczonymi łódkami na jeziorze (...) lecz ta prawdziwa, tajemnicza, wenecka, z czarnymi gondolami i migotliwymi światłami!"[63] Wiele z przytoczonych wcześniej fragmentów wyraźnie wskazuje, że noc wenecka jest kosmosem śmierci. Toteż w tym miejscu jedno tylko świadectwo, wystarczająco jednoznaczne: „Noc księżycowa, oświecona brylantami gwiazd. Wenecya umarła, wtrumniona w powłokę wieczystych dyamentów."[64]

Zwróćmy przy tym uwagę na jeszcze jeden aspekt ciemności nocy. E. Minkowski, w znakomitej ejdetycznej analizie świata jasności i ciemności, świata dnia i nocy, przekonuje, że do opisania istoty przejścia z jednej sfery do drugiej, najlepiej nadaje się wyrażenie „ucieleśnić się". Cielesność, materialność jest rysem konstytutywnym jasnej przestrzeni, jego cechą nieredukowalną. „Gdy ciemność ustępuje miejsca jasności, to wcale nie o to chodzi, że światło czyni teraz widzialnymi w otoczeniu przedmioty, które poprzednio się tam znajdowały, lecz pozostawały niedostępne dla naszego spojrzenia, ale chodzi o to, że cały świat zmienia swój aspekt, poddaje się nowym prawom, a między innymi właściwościami, zaludnia się już nie ulotnymi cieniami lecz ciałami."[65] Odwrotnie rzecz się ma przy przejściu ze sfery jasnej do ciemnej: „Kontury rzeczy tracą teraz swoją wyrazistość; usuwają się, rozpływają, najpierw w półmroku wieczoru, później w ciemności nocy. A równocześnie przedmioty porzucają zdawałoby się — swą nieruchomość, przybierają dziwaczne kształty (...). Świat dokoła mnie zaludnia się widmami, niesprecyzowanymi obrazami, żywymi, tajemniczymi."[66] Uwagi te doprowadzają nas do kolejnego oblicza, które odsłania Wenecja. Tym razem będzie to miasto widmowe. Skoro powiedzieliśmy wcześniej, że Wenecja należy do obszaru nocy, zrozumiała staje się akcentowana wielokrotnie jej niematerialność, zjawiskowość, widmowość, co za chwilę pokażemy. „Świat zaludnia się widmami" — istotnie — Wenecja zaludniona zjawami, upiorami, widmami, to obraz nader często powtarzający się w zgromadzonych przez nas tekstach. Oto opis Wenecji pogrążonej we mgle: „Wychodzimy. Brniemy we mgle. Miasto jest pełne widm. Ludzie przesuwają się cicho, toną w ciemności. (...)

Pijani śpiewają. Widma błąkają się. Zmarli chodzą po ziemi tej nocy, jak w noc z dnia wszystkich świętych na dzień zaduszny."[67] W filmie Nicolasa Roega *Nie oglądaj się teraz*, opartym na noweli D. du Maurier pod tym samym tytułem, jedna z postaci zauważa: „Tyle tu cieni, to miasto martwe". Maria Janion w swoich „próbach teorii fascynacji filmem" śledząc wątek wizyjny, fantazmatyczny, wizyjny, halucynacyjny w kinie, przywołuje — jakże trafnie — film Roega: „Wszystko, co realne, ulega tutaj 'przesunięciu' bardzo delikatnemu, na tyle jednak odczuwalnemu, że znaczenie rzeczywistości w tym filmie musi budzić pewne zaniepokojenie u widza. Zresztą najważniejsza jest tu widmowa Wenecja — ona faktycznie gra rolę tajemniczej, nieprzeniknionej bohaterki filmu. To Wenecja grozy, jakiej nie było jeszcze w kinie — bo i Viscontiemu w *Śmierci w Wenecji*, chociaż była dotknięta zarazą, nie udało się takiej pokazać."[68] I na koniec tej prezentacji tekstów i świadectw rozwijających wątek „widmowy", wiersz Błoka *Wenecja*, tym razem w całości, gdzie mamy do czynienia z całym nieomal zespołem symbolicznych elementów, na które uprzednio wskazywaliśmy.

Cisza i chłodny wiatr z laguny,
Gondole jak trumienne dna.
Wśród nocy leżę w blasku luny
U stóp tajemniczego lwa.
    Na baszcie północ mi nad głową
    Giganty biją jak we śnie.
    Marek ikonę swą widmową
    Utopił w księżycowej mgle.
Poprzez galerie wpół widome,
Lękliwie spozierając w krąg,
Przechodzi, kryjąc się, Salome
Z mą krwawą głową w splocie rąk.
    I wszystko śpi — noc bezechowa
    Tylko widziadła chwiejny krok,
    Tylko upiorna moja głowa
    Z tęsknotą patrzy z misy w mrok.[69]

Z obrazem Wenecji nierealnej, widmowej łączy się wizerunek miasta, w którym zaznaczona zostaje jego moc hipnotyczna. Jest to obraz Wenecji jako przestrzeni snu. Z wielu autorów, chyba tylko Gustaw Herling-Grudziński dał tak plastyczny wizerunek Wenecji jako snu. „Wystarczy (...) uwolnić się od Wenecji karnawałowo-widowiskowej, zanurzyć się w niej nocą lub o świcie, przyjechać tu jesienią czy zimą, aby zrozumieć czym jest naprawdę. Snem śnionym na jawie. (...) Co jest istotą snu — realność spotęgowana, natężona, intensywna, w połączeniu z ustawiczną zmiennością, kruchością i ulotnością — stanowi także istotę Wenecji."[70] W innym miejscu powtarza to samo Herling w poetyckim skrócie: „Wenecja, kwintesencja snu, gdzie wszystko zdaje się często być odbiciem odbicia w niekończącym się, lustrzanym łańcuchu."[71] W kilku innych relacjach, utworach poetyckich, częściowo już cytowanych, często wykorzystywana jest metaforyka oniryczna do opisu miasta. Dwuznaczność snu — „realność spotęgowana" i „ustawiczna zmienność" — odpowiada wielokrotnie podkeślanej dwuznaczności Wenecji. Tę jedność realności i nierealności, prawdy i złudzenia, bytu i pozoru odnajdywaną w Wenecji, można widzieć na głębszym jeszcze, bardziej elementarnym poziomie, jak uczynił to G. Simmel w swoim studium o tym mieście: „dwuznaczne jest podwójne życie miasta, które już to jest układem ulic, już to układem kanałów, tak że nie należy ani do lądu ani do wody, jedno bowiem jawi się jako proteuszowa szata, zza której prześwieca kusząco to drugie jako właściwe ciało; dwuznaczne są wąskie ciemne kanały, gdzie woda drga niespokojnie i płynie, choć nie można rozpoznać w jakim kierunku, porusza się nieustannie, ale donikąd nie dąży. Że życie nasze jest właściwie tylko fasadą, za którą stoi śmierć, jedyna rzecz pewna — oto dlaczego życie, jak mówi Schopenhauer, jest na wskroś dwuznaczne."[72] A więc sen (i Wenecja zarazem) jako hybrydyczna jedność życia i śmierci. Sen jako brama w zaświaty. „Oto miasto snu, miasto z zaświata" — wymienia jednym tchem d'Annunzio. To kolejny splot symboliczny, niezauważalny przy powierzchniowym spojrzeniu. A wystarczy przypomnieć kontekst mitologiczno-religijny. W mitologii greckiej Sen i Śmierć to bracia bliźniacy. Również tradycja hebrajska często porównywała śmierć ze snem (Job 3,13—15; 3,17; Koh 9,3; 9,10; Ps 88,7), św. Paweł w I liście do Koryntian (15,18) nazywa śmierć snem. Polskie słowo cmentarz, wywodzi się od greckiego „koimetrion", co oznacza „miejsce zaśnienia". Łacińskie przysłowie powtarza za grecką tradycją: „Somnus est frater mortis". Homologia sen-śmierć, poświadczona jest szeroko w epigrafice nagrobnej: „in pace bene dormit", „dormit in somno pacis", „in pace somni", „in pace Domini dormias".[73] Wędrówka po onirycznym mieście stanowić może zatem odpowiednik zejścia w zaświaty, wyrażonego językiem metaforyczno-symbolicznym.

Gdyby jeszcze związek Wenecji z zaświatami nie wydawał się przekonujący, wspomnijmy jeszcze jeden szczegół, często pojawiający się w naszych opisach. Kręte uliczki weneckie nieustannie przyrównywane są w nich do labiryntu. W samej *Śmierci w Wenecji* motyw ten występuje parokrotnie: „Na najbliższym postoju wziął łódź i kazał się wieźć na San Marco przez posępny labirynt kanałów (...). Okrzyk gondoliera, na pół ostrzeżenie, na pół pozdrowienie, otrzymywał z dala, z ciszy labiryntu, wedle osobliwej umowy odpowiedź. (...) Po śladach pięknego chłopca zapuścił się Aschenbach pewnego dnia w wewnętrzną plątaninę chorego miasta. Tracąc orientację, gdyż uliczki, małe kanały, mosty i place labiryntu były zbyt do siebie podobne, niepewny już stron świata, baczył jedynie aby nie stracić z oczu tęsknie ściganego obrazu (...)."[74] Podobną, choć ironiczną w tonacji, uwagę znajdujemy u Brodskiego: „Tak więc, wędrując przez te labirynty, nigdy nie wiemy czy ścigamy jakiś cel, czy uciekamy od samych siebie, czy jesteśmy łowcą, czy zwierzyną. Z pewnością nie świętym, ale może jeszcze nie smokiem na pełną skalę; nie bardzo Tezeuszem, ale i nie Minotaurem z jego apetytem na dziewice."[75] Zupełnie nieoczekiwanie obraz Wenecji jako labiryntu par excellence, pojawia się w *Sklepach cynamonowych*: „Łóżka cały dzień nie zaścielone, zawalone pościelą zmiętą i wytarzaną od ciężkich snów, stały jak głębokie łodzie gotowe do odpływu w mokre i zawiłe labirynty jakiejś czarnej, bezgwiezdnej Wenecji."[76] I jeszcze czterowiersz z *Sonetów weneckich* A. von Platena:

Ten labirynt ulic i mostów przede mną,
na tysiące sposobów splątane
Przejść przez nie kiedyś — czy będzie mi dane?
Czy tę zagadkę rozwiążę tajemną?[77]

W tekstach o Wenecji, często spotkać można relacje o zbłądzeniu wśród ulic, o trudnościach znalezienia miejsca, którego się szuka, o zagubieniu. To spostrzeżenie ułatwia nam interpretację symbolicznego znaczenia weneckiego labiryntu. Wędrówki uliczkami Wenecji przypominają znane z wielu tradycji mitologicznych i folklorystycznych błądzenie w labiryncie, który jest metaforycznym obrazem „królestwa śmierci."[78] Błądzenie, zgubienie się, zejście z drogi implikujące ruch wstecz, do tyłu — ku śmierci, to czytelne metafory zejścia w zaświaty: „błąkanie się jest sposobem podróżowania po tamtym świecie" konkluduje J.S. Wasilewski w swoim eseju, poświęconym motywowi „wędrówki w zaświaty".[79] „Labirynt ma podwójne znaczenie: jeśli jego kręte korytarze przywołują na pamięć męki Piekła, to jednak prowadzą one do miejsca, gdzie dokona się olśnienie."[80] Bowiem labirynt to także przestrzeń inicjacyjna, miejsce wtajemniczenia. Powróćmy raz jeszcze do opowiadania Manna, od którego rozpoczęliśmy nasze rozważania. Aschenbach (niem. Asche — popiół), ścigając w weneckim labiryncie nieuchwytne piękno, wchodząc w krainę śmierci, dostępuje wtajemniczenia w los, rozświetlenia egzystencji, iluminacji. „Największe nasilenie tego stanu, prowadzące już do jasnowidzenia, do głębokiej, choć pełnej grozy akceptacji,

pojawia się gdy pośród tego pościgu dostrzega naraz szczególny sens swego doświadczenia jako doświadczenia artysty. I ta refleksja to nie studzące, obce temu, co się w nim rozgrywa, działanie świadomości, lecz właśnie wyraz afirmującego zrozumienia. Można powiedzieć, że Aschenbach powtórzy odwieczną drogę duszy wtajemniczanej w misteria — aż do zgody na samounicestwienie."[81]

Mogliśmy zaobserwować z jaką niezwykłą konsekwencją, nie zaniedbując żadnego szczegółu, wyobraźnia symboliczna kreuje obraz Wenecji jako przestrzeni zaświatów. Miasto to jest nie tylko „całkiem innym" światem — „Położenie Wenecji jest wyjątkowe; można nawet powiedzieć, że leży ona niemal poza Włochami"[82] — ale znajduje się blisko „tamtego świata". Jest miejscem „przebicia" między ziemią i podziemiami. Wejście w przestrzeń wenecką jest ruchem w dół, przywodzi na myśl to, co zawiera się w greckim terminie „kathabasis": zstąpienie do królestwa śmierci. Interesujące jest to, że nowożytna wyobraźnia symboliczna, twórczo reinterpretując motywy zawarte w warstwie wierzeń i mitów, wciąż tak mocno zakorzeniona jest w archaicznych schematach myślenia i postrzegania. Zostając, za jej pośrednictwem, wprowadzeni w przestrzeń Wenecji — dziwną, niejednoznaczną, niepojętą — odkrywamy, że „jeśli poddamy się jej warunkom, wówczas znajdziemy się w środku tajemnicy"[83]. We wnętrzu ciemnego, nieprzejrzystego symbolu.

PRZYPISY:

[1] G. d'Annunzio, *Notturno*, Warszawa-Lwów-Poznań-Nowy Jork, b.d., s.14

[2] Oczywiście zdarzały się również reakcje obojętne i negatywne, składające się na swoisty anty-mit Wenecji. M. McCarthy w swej pracy *Venice observed* (London 1961) zestawia listę tych, którzy nie poddali się urokom Wenecji: Znaleźli się na niej m.in. Montaigne, Stendhal, Spencer, Gibbon, D.H. Lawrence, Melville. Por. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973—1979*, Warszawa 1990, s.217

[3] Por. R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*, (w:) *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967

[4] Cały XVIII numer „Trudow po znakowym systiemam", zatytułowany *Semiotyka miasta i kultury miejskiej. Petersburg* poświęcony został interpretacjom obrazu tego miasta w literaturze rosyjskiej. Zob. omówienie tego numeru przez R. Mazurkiewicza, *Semiotyka Petersburga*, „Znak" nr 11—12 (384—385), 1986, s.185—194

[5] Materiały z konferencji zgromadzono w zbiorowym tomie: *Venezia nelle letterature moderne*, ed. C. Pellegrini, Venezia-Roma, b.d.

[6] *Wenecja w oczach Jerzego Nowosielskiego* (wywiad J. Guze), „Twórczość" nr 10, 1988, s.120

[7] E. Bieńkowska, *Dane odebrane. Tryptyk włoski*, Londyn 1985, s.8

[8] F. Braudel, *Venise*, (w:) F. Braudel, G. Duby, *La Méditeranée. Les Hommes et l'heritage*, b.m. 1986, s.157—158

[9] B. Pasternak, *Drogi napowietrzne i inne utwory*, Warszawa 1973, s.466—467

[10] J. Brodski, *Znak wodny*, „Zeszyty Literackie" nr 39, 1992, s.19

[11] Inne znaczące wątki składające się na bogatą mitologię Wenecji omawiam w pracy *Wenecja: twarze miasta. Etnologiczna interpretacja symbolicznego wymiaru zjawiska*, mszp. pracy magisterskiej w dysp. Katedry Etnologii UJ.

[12] E. Bieńkowska, *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*, Warszawa 1981, s.283. Praca ta zawiera rozdział „Muzyka wenecka", w którym autorka dokonuje znakomitej, wielowarstwowej analizy *Śmierci w Wenecji* odnosząc opowiadanie Manna do kontekstu kultury, literatury, filozofii niemieckiej

[13] A. von Platen, *Tristan*, (w:) *Gedichte*, Stuttgart 1968, s.23

[14] T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, (w:) *Nowele*, Warszawa 1956, s.243

[15] Tamże, s.255—256

[16] „... w *Śmierci w Wenecji* nic nie zostało zmyślone: przechodzień spotkany koło Cmentarza Północnego w Monachium, ponury statek odpływający z Poli, sędziwy fircyk, podejrzany gondolier, Tadzi i jego rodzina, wyjazd, który nie doszedł do skutku z powodu zamiany bagaży, cholera, uczciwy urzędnik biura podróży, złośliwy śpiewak uliczny i cokolwiek by jeszcze przytoczyć...", T. Mann, *O sobie*, Warszawa 1971, s.52

[17] Mann, *Śmierć...*, s.259

[18] Tamże, s.260

[19] G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, Warszawa 1978, s.149

[20] Tamże, s.146

[21] R. Wagner, *Mein Leben*, München 1911, t.2, s.678

[22] A. Błok, *Poezje*, Kraków 1981, s. 267

[23] J. Iwaszkiewicz, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1968, s.496

[24] Tamże, s.499

[25] J. Stryjkowski, *Pożegnanie z Italią*, Warszawa 1954, s.41

[26] H. Feldmanowski, *Wenecya w przededniu 1866 roku*, Poznań 1866, s.13, 21

[27] R.M. Rilke, *Gesammelte Werke*, Insel 1930, t.1, s.197, cyt za: *Venezia nelle letterature*... s.314

[28] Por. Herling-Grudziński, op.cit., s.217

[29] Iwaszkiewicz, op.cit., s.495

[30] J. Iwaszkiewicz, *Koronki weneckie II*, (w:) *Opowiadania*, Warszawa 1979, t.2, s.289

[31] Stryjkowski, op.cit., s.40

[32] G. d'Annunzio, op.cit., s.14

[33] Stryjkowski, op.cit., s.41

[34] Iwaszkiewicz, *Koronki...*, s.270

[35] W. Iwanow, *Kormczije zwiezdy*, St. Petersburg 1903, s.103

[36] H. Taine, *Podróż po Włoszech*, cz.II *Florencja i Wenecja*, Warszawa 1887, s.292

[37] Braudel, op.cit., s.160

[38] A. Wat, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1987, s.143

[39] Iwaszkiewicz, *Wiersze...*, s.499

[40] J.P. Sartre, *Wenecja z mojego okna*, „Twórczość", nr 10, 1962, s.70

[41] P. Muratow, *Obrazy Włoch*, Warszawa 1972, t.1, s.18

[42] Por. hasło „Lethe" (w:) *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1951

[43] Muratow, op.cit., s.14

[44] J. Kremer, *Podróż do Włoch*, Wilno 1859, t.1, s.235

[45] M. Wallis, *Dzieje zwierciadła*, Warszawa 1973, s.87

[46] L. Stomma, *Magia dzisiaj — zasady analizy* (cz.II), „Polska Sztuka Ludowa" nr 4, 1979, s.108

[47] J.S. Wasilewski, *Podróże do piekieł*, Warszawa 1979, s.133

[48] F.G. Lorca, *Poezje wybrane*, Warszawa 1968, s.126

[49] Iwaszkiewicz, op.cit., s.494

[50] A. Stokes, *Venice*, Illustrations by J. Piper, London 1965, s.9

[51] Feldmanowski, op.cit., s.13

[52] Taine, op.cit., s.292

[53] Ch. Dickens, *Pictures from Italy*, (w:) *Great Expectations-Pictures from Italy — American Notes*, New York 1879, s.501

[54] Sartre, op.cit., s.73

[55] G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, Warszawa 1978, s.367

[56] *Księga Psalmów*, tłum. Cz. Miłosz, Paris 1982, s.210

[57] M. Sznajderman, *Mityczny wizerunek zarazy*, (w:) *Szkice i próby etnologiczne (Skawica 1982—1983)*, Kraków 1985, s.105—120

[58] Mann, op.cit., s.274

[59] Stryjkowski, op.cit., s.41,40

[60] Cyt. za: G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, Warszawa 1977, s.513—514

[61] św. Teresa z Avila, *Wizja piekła*, (w:) E. Renault, *Święta Teresa z Avila*, Kraków 1983, s.122—123

[62] Por. M. Sznajderman, op.cit., s.114

[63] M. Matković, *Ślady na ścieżce*, „Literatura na Świecie" nr 1(174), 1986, s.181

[64] d'Annunzio, op.cit., s.40

[65] E. Minkowski, *„Zaświecam lampę"*, „Znak" nr 271, 1977, s.58

[66] Tamże, s.56

[67] d'Annunzio, op.cit., s.14

[68] M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s.353

[69] Błok, op.cit.

[70] Herling-Grudziński, op.cit., s.217—218

[71] Tamże, s.334

[72] Cyt. za: E. Bertram, *Wenecja* (jest to rozdział z książki *Nietzsche, Versuch einer Mythologie*, Bonn 1918), „Zeszyty Literackie" nr 26, 1989, s.25—26

[73] Por. M. Eliade, *Aspect du mythe*, Paris 1963, s.156

[74] Mann, op.cit., s.275, 295, 311

[75] Brodski, op.cit., s. 35

[76] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1985, s.55

[77] A. von Platen, op.cit., s.51 (przekład K.Książek).

[78] P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, Warszawa 1982, s.173; J.S. Wasilewski, op.cit., s.234

[79] J.S. Wasilewski, *Po śmierci wędrować. Szkic z etnologii świata znaczeń* (cz.II), „Teksty" nr 4(46), 1979, s.61

[80] Santarcangeli, op.cit., s.175

[81] E. Bieńkowska, *W poszukiwaniu królestwa...*, s.289

[82] Przytaczam za: L.E. Vogel, *Aleksandr Blok, The Journey to Italy with English Translations of the Poems and Prose*, Ithaca and London 1973, s.42

[83] R.M. Rilke, *Briefe aus den Jahren 1907—1914*, Leipzig 1937, s.231